

# DANS LE CIEL, OU LA TRAGÉDIE DE L'ARTISTE

## LE GRAND DÉMYSTIFICATEUR

Après un demi-siècle de purgatoire, on reconnaît enfin, bien tardivement, le génie et la modernité d'Octave Mirbeau (1848-1917), le “*justicier*”, qui, selon Émile Zola, a “*donné son cœur aux misérables et aux souffrants de ce monde*”. Il est grand temps aujourd'hui de partir à la découverte d'une œuvre immense, multiforme, et étonnamment actuelle, dont on ne connaissait jusqu'à présent qu'une infime partie.

Dans toute son œuvre, et à l'instar de ses “*dieux*” Auguste Rodin et Claude Monet, Mirbeau a entrepris de révolutionner le regard de ses contemporains. Il a voulu dessiller nos yeux, et nous obliger à découvrir les êtres et les choses, les valeurs et les institutions, tels qu'ils sont, et non tels que nous avons été conditionnés à les voir — ou, plutôt, à ne pas les voir ! Dès 1877, il fixe à l'écrivain la mission d'obliger “*les aveugles volontaires*” à “*regarder Méduse en face*”. Et, pour sa part, il s'est employé à mener à bien cette mission.

Pamphlétaire, critique d'art, romancier et auteur dramatique, Mirbeau est donc avant tout le grand démystificateur. Aux yeux des “*bien-pensants*” et des Tartuffes de tout poil et de toute obédience, son “*crime*”, c'est d'avoir condamné la société à se voir dans toute sa hideuse nudité et à “*prendre horreur d'elle-même*”. Du même coup, pour s'être scandalisé de tout ce qui choquait ses exigences de Vérité et de Justice, il est naturellement devenu scandaleux aux yeux des puissants de ce monde, qui, après sa mort, quand il n'était plus là pour les démasquer, se sont vengés et le lui ont fait payer cher.

Il faut dire que, pendant quarante ans, Mirbeau a fustigé et fait “*grimacer*”, avec une férocité jubilatoire, tous ceux qu'un vain peuple, dûment crétinisé (“berlusconisé” et “macdonaldisé”, pourrait-on dire aujourd'hui), s'obstine à respecter niaisement : les démagogues, forbans de la politique ; les spéculateurs et les affairistes, les pirates de la Bourse, et les requins de l'industrie et du commerce ; les “*âmes de guerre*” enrégimentées et les assassins à képis ; les “*monstres moraux*” du système répressif inique baptisé “*Justice*”, par antiphrase ; les “*pétrisseurs*” et “*pourrisseurs d'âmes*” des Églises et des religions constituées ; les rastaquouères des arts et des lettres ; les guignols et les maîtres-chanteurs d'une presse vénale et anesthésiante ; et tous les bourgeois sans âme et sans pitié qui s'engraissent de la misère des pauvres, et qui, dépourvus de toute sensibilité, de tout “*sentiment artiste*” et de toute pensée personnelle, se sont dotés, pour leur confort moral et intellectuel, d'une indéracinable et homicide bonne conscience.

À leur décharge, reconnaissons qu'ils ne sont que le produit d'une société moribonde, où tout marche à rebours du bon sens et de la justice, comme Mirbeau ne cesse de le répéter depuis son sulfureux pamphlet de 1882 contre la cabotinocratie<sup>1</sup>, et où, sous couvert de “*démocratie*” et de “*république*”, une minorité sans scrupules exploite, écrase, manipule, aliène et mutilé en toute impunité le plus grand nombre, réduit à l'état de “*croupissantes larves*”. Elle nivelle le génie, “*suffrage-universalise*” l'art, et transforme tout, hommes et choses, talent et honneur, en de vulgaires marchandises, soumises à l'inexorable loi de l'offre et de la demande. Sur les ruines des valeurs humanistes, elle dresse des autels au seul dieu du capitalisme à visage inhumain qui triomphe sur toute la surface de la Terre et la transforme en un terrifiant “*jardin des supplices*” : le Veau d'or. À l'heure de l'ultra-libéralisme sans principes et de la *busherie* la plus cyniquement mortifère, le message, hélas ! n'a rien perdu de son actualité...

## CRITIQUE DU MODÈLE ROMANESQUE

Lorsque le libertaire Octave Mirbeau, prototype de l'écrivain engagé, aborde, tardivement, le

---

<sup>1</sup> Article sur “Le Comédien”, paru dans *Le Figaro* en octobre 1882 et qui lui a valu d'être chassé du quotidien de Francis Magnard (article recueilli dans notre édition des *Combats politiques* de Mirbeau, Séguier, 1990).

genre romanesque, après avoir exercé sa plume de “*prolétaire des lettres*” comme éditorialiste politique à *L'Ordre de Paris*, comme pamphlétaire à *Paris-Journal* et dans *Les Grimaces*, et comme ethnographe de la vie parisienne au *Gaulois*<sup>2</sup>, le roman est un genre très florissant, et même par trop encombré, tant le nombre de producteurs croît rapidement, au risque de saturer le marché et d'étouffer le talent. Mais l'avant-garde littéraire manifeste un profond mépris pour un genre jugé inférieur et vulgaire, et surtout pour celui qui l'incarne le mieux et qui polarise l'hostilité : Émile Zola, honni pour son dogmatisme, son industrialisme... et ses gros revenus ! Des romanciers eux-mêmes, Gustave Flaubert, les frères Edmond et Jules Goncourt, et des naturalistes comme Guy de Maupassant, Joris-Karl Huysmans et Henry Céard, ont d'ailleurs commencé à remettre en cause certains des excès et des conventions du roman (le romanesque et les héros de roman, notamment), ainsi que ses présupposés. Bref, on est entré dans ce que Nathalie Sarraute appellera “*l'ère du soupçon*”.

Octave Mirbeau, pour sa part, présente le paradoxe d'être un romancier prolifique — près de vingt volumes, si on y inclut ceux qu'il a publiés sous divers pseudonymes au début de sa carrière de plumitif —, tout en manifestant pour le genre qu'il pratique à son corps défendant un mépris qui confine à la répulsion. En 1891, par exemple, alors qu'il ahané sur la première mouture du *Journal d'une femme de chambre*, il écrit à Claude Monet : “*Je suis dégoûté, de plus en plus, de l'infériorité des romans, comme manière d'expression. Tout en le simplifiant, au point de vue romanesque, cela reste toujours une chose très basse, au fond très vulgaire ; et la nature me donne, chaque jour, un dégoût plus profond, plus invincible, des petits moyens*”<sup>3</sup>. Il va donc contester de plus en plus vigoureusement la forme romanesque, d'abord de l'intérieur, en multipliant les transgressions et les exemples de désinvolture à l'égard des normes en usage et des codes du réalisme, de la vraisemblance, de la crédibilité et de la bienséance, avant de finir par s'en affranchir complètement et de ne rien conserver, dans ses dernières œuvres narratives, *La 628-E8* (1907) et *Dingo* (1913), de ce qui en était, semble-t-il, des ingrédients indispensables.

En transgressant ainsi ouvertement toutes les règles traditionnelles d'un genre qu'il juge dépassé et inadapté à sa vision du monde et à son projet émancipateur, Mirbeau a donc manifesté clairement son intention de frayer des voies nouvelles. Mais ce n'est que progressivement qu'il en est arrivé à une remise en cause radicale. Il lui a fallu auparavant faire ses gammes, en tant que “nègre”, pendant des années, pour acquérir une parfaite maîtrise de son métier, puis recevoir, entre 1884 et 1887, la “révélation” du roman russe, de Tolstoï et de Dostoïevski, qui vont bouleverser ses conceptions littéraires : “*Plus je vais dans la vie et dans la réflexion, plus je vois combien est pitoyable et superficielle notre littérature ! Il n'y a rien, rien que des redites. Goncourt, Zola, Maupassant, tout cela est misérable au fond, tout cela est bête ; il n'y a pas un atome de vie cachée — qui est la seule vraie. Et je ne m'explique pas comment on peut encore les lire après les extraordinaires révélations de cet art nouveau qui nous vient de Russie*”<sup>4</sup>.

Après avoir fait le “nègre”<sup>5</sup> et rédigé, pour au moins trois employeurs, et en abdiquant sa paternité<sup>6</sup>, une dizaine de romans d'une facture relativement classique — dont cinq sont recueillis en appendice de mon édition critique de son *Œuvre romanesque*<sup>7</sup> —, Mirbeau a publié, entre 1886 et 1890, les trois premiers romans signés de son nom, *Le Calvaire* *L'Abbé Jules* et *Sébastien Roch*, romans souvent qualifiés d’“autobiographiques”. D'abord, parce que le romancier en situe l'action

---

2 Voir notre édition de *Paris déshabillé*, L'Échoppe, Caen, 1989.

3 *Correspondance avec Monet*, Le Lérot, Tusson, 1990, p. 126.

4 Lettre à Paul Hervieu du 20 juillet 1887 (recueillie dans le tome I de la *Correspondance générale*, à paraître en septembre 2001 à l'Âge d'Homme).

5 Pendant douze-treize ans, de 1872 à 1884-1885, il a aussi fait le domestique, en tant que secrétaire particulier, et fait le trottoir, en tant que journaliste qui “*se vend à qui le paye*”.

6 Le héros d'un des premiers contes de Mirbeau, “Un raté” (1882) se plaint amèrement de perdre tout droit sur les romans et pièces de théâtre qu'il a rédigés comme “nègre”. S'il les réclamait, il se ferait accuser d'être un fou ou un voleur... (il est recueilli dans le tome II de ses *Contes cruels*).

7 Cette édition en trois volumes et 4000 pages a paru chez Buchet/Chastel, en co-édition avec la Société Octave Mirbeau. Les cinq romans “nègres” sont *L'Écuyère*, *La Maréchale*, *La Belle Madame Le Vassart*, *Dans la vieille rue* et *La Duchesse Ghislaine*. Ce sont tous des romans-tragédies de la fatalité.

dans des milieux et des décors qu'il connaît d'expérience (Rémalard et l'Orne, le collège des jésuites de Vannes, la bohème parisienne, la région d'Audierne), et retrace, à peine transposés, des épisodes de sa vie : son enfance percheronne, ses quatre années d'«*enfer*» au collège de Vannes et les traumatismes qu'il y a subis<sup>8</sup>, sa douloureuse expérience de mobile de l'armée de la Loire pendant la débâcle de 1870, et sa liaison dévastatrice avec une femme galante du nom de Judith Vimmer, rebaptisée Juliette Roux dans *Le Calvaire*. Ensuite, parce que, quel que soit le mode de narration adopté — le récit-confession dans *Le Calvaire*, le récit d'un témoin encore enfant dans *L'Abbé Jules*, le récit à la troisième personne, rédigé par un narrateur inconnu, et coupé d'extraits du journal du héros, dans *Sébastien Roch* —, c'est le romancier lui-même qui se place au centre du roman, qui nous transmet une expérience unique, et nous amène à partager sa propre manière de percevoir les choses. Se dédoublant, comme Rousseau dans ses *Confessions*, il est à la fois le personnage au cœur d'une action située cinq, quinze ou vingt ans plus tôt, et le narrateur qui juge les choses avec la distance de l'expérience acquise. La subjectivité y est donc totale : différence d'importance avec les œuvres antérieures, aussi bien qu'avec le modèle zolien.

Néanmoins, si on les compare à ceux qui vont suivre, ces trois romans apparaissent, malgré leurs audaces, comme relativement classiques. On y trouve une histoire qui entretient la curiosité du lecteur et qui est susceptible de l'émouvoir ; des personnages auxquels on puisse s'identifier, ou que l'on puisse reconnaître ; un décor géographiquement situé et identifiable, souvent évoqué dans des descriptions de facture impressionniste ; des milieux sociaux soigneusement circonscrits dans l'espace et le temps, ce qui donne au récit une allure «réaliste», c'est-à-dire soucieuse de décrire une réalité sociale sous tous ses aspects, y compris dans ce qu'elle peut avoir de grotesque, de vulgaire ou de sordide. De surcroît, l'importance accordée à l'hérédité, à l'influence du milieu et à la question d'argent, semble situer Mirbeau dans la lignée de Balzac et de Zola.

Pourtant les apparences sont trompeuses, et, sans sous-estimer le poids de la tradition «réaliste» française, force est de reconnaître que les influences dominantes sont bien plutôt celles de Dostoïevski, de Barbey d'Aurevilly, de Tolstoï et d'Edgar Poe. Et le romancier prend nombre de libertés avec les normes du roman traditionnel et avec celles du roman naturaliste : vision tout à fait subjective des choses et projection du tempérament du narrateur dans le récit, qui prend souvent une allure pathologique, voire hallucinatoire, ce qui lui donne une allure quelque peu fantastique ; refus de l'omniscience du romancier (les ressorts des êtres nous sont souvent cachés, des périodes entières de la vie des personnages sont passées sous silence) ; refus de la linéarité du récit (passages constants du présent au passé, ellipses, ruptures de rythme, digressions, retours en arrière) ; transgression systématique des codes de vraisemblance, de crédibilité et de bienséance ; mise en œuvre d'une psychologie des profondeurs inspirée de Dostoïevski, qui met l'accent sur les pulsions inconscientes et inexplicées des personnages, ainsi que sur leurs contradictions et incohérences, qui confinent parfois à la pathologie .

Ces trois premiers romans reconnus apparaissent comme une tentative de compromis entre la formule traditionnelle du roman français et l'apport du roman russe, et comme une espèce de voie médiane entre les deux excès que Mirbeau réproouve également et qu'il juge aussi nauséeux : les fadeurs du roman idéaliste et aseptisé à la Octave Feuillet, et les conventions non moins mensongères et ennuyeuses du roman naturaliste, comme il s'en expliquait, en mars 1885, dans une de ses *Chroniques du Diable*, «Littérature infernale» . Mais il renonce à tout compromis et à toute concession dans son quatrième *opus* avoué, *Dans le ciel*, qui paraît en feuilleton dans les colonnes de *L'Écho de Paris*, du 20 septembre 1892 au 2 mai 1893, et qu'il n'a jamais pris soin de publier en volume. Après trois tentatives romanesques qui mettaient à mal les règles sacro-saintes du genre, il y accomplit un nouveau pas, décisif, sur la voie de la déconstruction d'une forme qui a fait son temps.

## EXISTENTIALISME AVANT LA LETTRE

<sup>8</sup> Il est plausible, en particulier, qu'il y ait été victime de violences sexuelles aux effets durables. Voir le chapitre II de la biographie d'*Octave Mirbeau, l'imprécatrice au cœur fidèle*, par Pierre Michel et Jean-François Nivet, (Séguier, 1990), et la préface de *Sébastien Roch*, dans le tome I de notre édition critique de l'*Œuvre romanesque*.

<sup>9</sup> Dans *L'Événement* du 22 mars 1885.

Au moment où il en entame la rédaction, aiguillonné par son incompréhensive épouse, l'ex-théâtreuse Alice Regnault<sup>10</sup>, qui l'accuse de paresse, Mirbeau traverse une terrible période de crise, qui perdurera encore plusieurs années. L'angoisse existentielle, qui le ronge depuis l'adolescence, et dont témoignaient déjà ses ébouriffantes *Lettres à Alfred Bansard des Bois*<sup>11</sup>, se double désormais d'un lancinant sentiment d'impuissance : il se croit “fichu” et condamné à jamais à la stérilité. Par-dessus le marché, son couple bat de l'aile, et le malentendu que constituait un mariage contre-nature commence à produire ses ravages. Entre les deux époux, le malentendu qui, selon Mirbeau, sépare de toute éternité les deux sexes et les condamne à l'incommunicabilité, est devenu un “infranchissable abîme”, comme il en avait eu la prémonition, au lendemain de son mariage, en 1887, dans un conte au titre amèrement ironique, “Vers le bonheur”<sup>12</sup>.

Désormais, pour lui, l'existence est devenue un enfer, il est “triste à mourir”<sup>13</sup>, et il lui arrive parfois de songer sans terreur à ces deux échappatoires que sont la mort ou la folie. Faut-il s'étonner, dès lors, si *Dans le ciel* est imprégné du plus noir pessimisme ? Mirbeau nous y livre une évocation sans concessions du tragique de l'humaine condition. L'univers est un “crime”, puisqu'y règne sans partage la terrifiante loi du meurtre : “il faut manger ou être mangé.” Mais c'est un crime sans criminel, puisque l'assassin et le tortionnaire présumé, “Dieu”, puisqu'il faut l'appeler par son nom de convention, brille par son absence dans l'universel chaos : la contingence ne souffre aucune exception et ne laisse aucune espérance ; rien ne rime à rien, aucune finalité n'est à l'œuvre dans l'univers, tout est absurde, et l'homme, zéro égaré dans l'infini, n'est qu'un “vil fêtu, perdu dans le tourbillon des impénétrables harmonies”, et condamné à “l'universelle souffrance” : “C'est vivre qui est l'unique douleur.”

L'amour n'est qu'une “supercherie” et ne résiste pas à “l'acte physique”. La pitié n'est qu'une “duperie”. La sensibilité, “don fatal”, expose l'individu sans défense à tous les coups du sort et à toutes les cruautés d'une société darwinienne et homicide. L'idéal, chimère inaccessible, “empoisonne” l'existence, écrase l'homme assoiffé et le laisse pantelant et frustré. Loin d'apporter des explications et d'être une consolation, la pensée se heurte partout au “mystère affolant de l'incommensurable”. Irrémédiable est la solitude de l'être humain, voué à “porter le poids de ce ciel immense où nulle route n'est tracée” et, par conséquent, bien avant que Sartre n'en fasse le constat, “condamné à être libre” — ce qui est terriblement angoissant.

Dans cet état de déréliction, dont l'évocation se ressent de l'influence de Pascal et de Baudelaire plus encore que de Schopenhauer, la plupart des hommes, dûment abêtis et émasculés par la famille, l'école et l'Église catholique romaine, sont réduits à l'état de larves immondes, entièrement absorbées par leurs divertissements dérisoires, et grossièrement dupées par les “grimaces” de respectabilité des dominants. Incapables d'imaginer autre chose que cette existence sordide où ils sont emprisonnés sans raison, ces êtres sont, à plus forte raison, hors d'état de s'élever jusqu'à la révolte, qui donnerait seule une dignité, à défaut de sens, à leur vie absurde. Seuls quelques individus exceptionnels ont échappé à l'écrasement planifié de leur individualité par la société bourgeoise et son État tentaculaire : les artistes, dont la révolte et la douleur se transmutent en œuvres qui, sans prétendre pénétrer les mystères de l'univers, tâchent du moins d'en extraire et d'en suggérer “la beauté cachée sous les choses”. C'est à cette engeance maudite, étrangère parmi les larves humaines, et assimilée par elles à des hors-la-loi et à des criminels — idée que développera Thomas Mann quelques années plus tard, dans *Tonio Kröger* —, qu'appartiennent les deux personnages principaux du roman : Georges, un raté de l'écriture, et Lucien, peintre novateur qui s'égare, et dont la quête d'absolu tourne à la folie et ne peut déboucher que sur la mort. L'artiste ne serait-il donc pas mieux loti que les “croupissantes larves” ?

---

10 Sur cette femme qui l'a rendu fort malheureux, voir la monographie de Pierre Michel, *Alice Regnault, épouse Mirbeau*, À l'écart, Alluyes, 1994.

11 Publiées par Pierre Michel aux éditions du Limon, Montpellier, en 1989, et recueillies dans le tome I de la *Correspondance générale* de Mirbeau.

12 *Contes cruels*, Les Belles Lettres, 2000, t. I, pp. 117 sq. (première édition en 1990, chez Séguiet).

13 Lettre à Pissarro de la fin janvier 1892 (*Correspondance avec Camille Pissarro*, Le Lérot, Tusson, 1990, p. 87).

## LA TRAGÉDIE DE L'ARTISTE

Certes, il jouit d'une incontestable supériorité — dont le pic est ici la métaphore —, parce qu'il perçoit et ressent ce que les larves humaines ne percevront et ne ressentiront jamais, et qu'il éprouve, devant le spectacle indéfiniment renouvelé de la nature, des émotions sans pareilles, qu'il est le seul à pouvoir tenter d'exprimer par le truchement de son art. Mais il n'en est pas pour autant un surhomme ou un dieu. Il n'échappe pas aux limites et aux contradictions de la condition humaine, et, comme nous tous, mais infiniment plus douloureusement, il subit les déchirements de la double postulation baudelairienne : vers “*le ciel*” des idées, l'azur inaccessible et écrasant, l'Idéal qui ne se laisse entrevoir que pour mieux esquiver la prise ; et vers la terre, les plaisirs au goût de cendre, les hommes brutaux et incompréhensifs, la société mercantile et compressive où il s'englué.

Et puis, s'il est assez exigeant pour concevoir la perfection et porter, dans son imagination créatrice, une représentation de l'œuvre rêvée, il est aussi trop lucide pour ne pas se rendre compte, à l'expérience, de l'insuffisance de son cerveau à diriger et de sa main à exécuter. Être fini, l'artiste a le douloureux privilège d'aspirer à l'infini tout en sachant mieux que personne qu'il n'a aucune chance d'y jamais accéder. Symboliquement, le peintre Lucien finira par se couper la main “coupable” : aveu pathétique de l'impossibilité de s'élever au-dessus des forces humaines.

Loin de n'être, comme un vulgaire Cabanel, qu'un fabricant soucieux d'écouler au meilleur prix sa production sur le marché de l'art, et qui s'en remet pour cela aux recettes éculées transmises par la vénérable tradition, le véritable artiste porte en lui des aspirations et des exigences que rien, jamais, ne pourra satisfaire. Comme Mirbeau l'écrira de Cézanne en 1914, “*s'il est facile de suivre les dogmes, la joie cruelle de ceux qui ont la nature pour maître, est de savoir qu'ils ne l'atteindront jamais*”<sup>14</sup>. À l'instar de Monet, de Rodin, de Cézanne, et surtout de Vincent Van Gogh auquel il ressemble par tant de traits et par tant de toiles<sup>15</sup>, Lucien est atteint de “*la maladie, la folie, du toujours mieux*”<sup>16</sup>. Il tend ses filets trop haut, comme disait Stendhal, et sa vie est une torture permanente, une source perpétuelle de désespérances pathétiques. Heureusement, Monet, Pissarro et Rodin jouissent d'un équilibre psychique, que leur envie Lucien, et qui leur permet d'exorciser l'angoisse de la stérilité et de se résigner, non sans mal, aux limites indépassables de leur génie. Ils disposent aussi d'un “*tempérament*” suffisamment fort pour ne pas dévier de la route qu'ils se sont tracée. Par contre, Lucien — comme Claude Lantier, dans *L'Œuvre* de Zola — souffre d'une faiblesse de caractère qui l'expose aux influences les plus délétères. De même qu'il est capable de concevoir une théorie de l'art, mais bien en peine de la formuler par le truchement des mots, de même il ne parvient pas à enfanter d'œuvre achevée. Après avoir tenté de l'impressionnisme à la Monet, soucieux de capter la lumière et d'évoquer les drames des météores, il se laisse séduire par les abstractions scientifiques des divisionnistes tels que Seurat, avant d'être lamentablement contaminé par ces “*impuissants*”, frappés de stérilité congénitale, que sont les préraphaélites et les symbolistes de tout poil, amateurs de “*lys obscènes*”, de princesses “*échalas*” et de Christs “*uranistes*” et nécrosés, dont Mirbeau ne cessera plus de se gausser<sup>17</sup>.

## ENTRE NIHILISME ET ANARCHISME

Bien que le romancier termine son récit abruptement en se gardant bien de conclure, et en dépit du nihilisme qui imprègne tout le roman et qui pourrait inciter à rechercher dans l'anéantissement de la conscience<sup>18</sup> le douloureux remède à cet insoluble problème qu'est la vie, il

---

14 *Combats esthétiques*, Séguier, 1993, t. II, p. 526.

15 Rappelons que c'est Mirbeau qui a consacré à Vincent Van Gogh le premier article paru dans la grande presse, le 31 mars 1891 ; et qu'il a, au même moment, acheté au père Tanguy, pour 600 francs, et à l'insu de la pingre Alice, *Les Iris* et *Les Tournesols*, qui seront revendus en 1987 54 milliards de centimes, devenant ainsi les deux toiles les plus chères au monde...

16 *Correspondance avec Monet*, p. 50.

17 Voir les *Combats esthétiques*, t. II, pp. 81-95, 103-106, 153-164 et 178-190.

18 Ce n'est évidemment pas par hasard si Mirbeau a choisi le pseudonyme de Nirvana pour signer ses étonnantes *Lettres de l'Inde* (publiées par Pierre Michel aux éditions de L'Échoppe, Caen, en 1991).

n'est pas interdit de dégager de *Dans le ciel* un art de vivre matérialiste, à la mesure de l'homme, où se combineraient les leçons de Montaigne et de Voltaire. Puisque la recherche de l'idéal est une folie qui condamne l'art à tourner le dos à la nature et l'artiste au désespoir et à la mort ; puisqu'il est impossible de vivre *dans le ciel*, "*si lourd*" qu'il écrase les téméraires qui s'y aventurent, ne vaudrait-il pas mieux assumer courageusement ses limites en même temps que ses responsabilités sociales ?

Entre les larves, dont grouillent les contes et les romans de Mirbeau, et ce raté de génie qu'est Lucien, nouvel Icare victime d'un idéalisme suicidaire, n'y aurait-il pas place pour une voie médiane, certes difficile et entourée de précipices, mais la seule qui permette à l'individu de sauvegarder son humanité et ses chances d'épanouissement relatif ? Cette voie, qui tâche de concilier la **solitude**, indispensable à tout artiste soucieux de préserver sa liberté et de voir toutes choses par lui-même, et non à travers les yeux des autres, et la **solidarité**<sup>19</sup> d'un citoyen soucieux de ne pas être accusé d'une "*lâche et hypocrite désertion du devoir social*", c'est celle-là même que suivra dorénavant Mirbeau et qui lui permettra d'émerger de cette interminable crise, où il aurait pu laisser sa raison ou sa vie. Ses combats politiques, pour la justice sociale et pour la défense des droits des plus démunis<sup>20</sup>, et ses combats esthétiques, pour ouvrir les yeux de ses contemporains et promouvoir les génies novateurs, sont désormais indissociables : ils seront sa bouée de sauvetage. C'est en renonçant à l'absolu, en refusant d'être dupe, non seulement des illusions et des mythes véhiculés par l'idéologie bourgeoise, mais aussi, paradoxalement, de ses propres idéaux, dont il avait pourtant un besoin vital, qu'il a trouvé sa voie et s'est le plus efficacement battu, sans y croire pour autant, pour le Beau, le Vrai et le Juste, dont il savait mieux que personne que ce ne sont que des exigences et des créations de l'esprit humain.

## DE L'IMPRESSIONNISME À L'EXPRESSIONNISME

Pour exprimer cette conception pré-existentialiste de la vie, qu'il a nourrie de son expérience douloureuse, Mirbeau ne pouvait se contenter du cadre du roman traditionnel. Il va donc s'employer à faire exploser les règles traditionnelles du récit.

Tout d'abord, il refuse de le couler dans un moule préétabli, autour d'une action débouchant sur un dénouement, au terme de péripéties obligées, car ce serait réintroduire dans le roman cette finalité qui fait si cruellement défaut dans un univers livré au chaos. Au lieu d'un récit construit, nous avons donc droit à une succession d'"*impressions*", où les souvenirs télescopent les sensations présentes de celui qui tient la plume, et où les cauchemars et obsessions d'esprits maladifs, comme dans les contes fantastiques ou dans les romans de Dostoïevski, transfigurent continuellement la vision qui nous est donnée de ce que, par convention, nous appelons "le réel". La subjectivité qui règne en maîtresse absolue est une condition *sine qua non* d'un récit délibérément impressionniste, qui tourne le dos aux conventions du pseudo-réalisme.

Ensuite, le roman semble bien rester inachevé. Bien sûr, le destin du peintre Lucien est accompli. Mais qu'advient-il de Georges ? Et que fait le premier narrateur, après avoir lu le manuscrit de son ami ? Le romancier déçoit délibérément l'attente du lecteur, comme si, après la scène impressionnante sur laquelle se clôt le chapitre XXVIII, il n'y avait plus rien à dire. Ou, au contraire, comme si, anticipant Gide, il avait voulu nous signifier que, tout comme la vie, le récit "*pourrait être continué*".

Enfin, Mirbeau a adopté la forme d'un roman en abyme : un premier narrateur, anonyme, en introduit un second, Georges, qui est à peine moins anonyme, et qui donne la parole à un troisième, le peintre Lucien. Ce procédé permet tout d'abord de faire coexister plusieurs temporalités et plusieurs subjectivités, rompant ainsi avec la linéarité habituelle aux récits, et contribuant de surcroît à ruiner les mystificatrices prétentions des romanciers naturalistes à l'objectivité et au réalisme, qui ne sont que des conventions arbitraires et mutilantes. La mise en abyme facilite aussi l'introduction de la réflexion — au double sens du mot : méditation et spécularité — et,

19 Solitaire – solidaire : on pense naturellement à Albert Camus, dont la sagesse et l'engagement s'inscrivent dans le droit fil de ceux de Mirbeau.

20 Voir ses *Combats pour l'enfant* (Ivan Davy, Vauchrétien, 1990), ses *Combats politiques* (*loc. cit.*), *L'Affaire Dreyfus* (Séguier, 1991) et *L'Amour de la femme vénale* (Côté Femmes, 1994).

partant, l'expression d'idées, sur la vie, la société et la création artistique, à la faveur de la rétroaction exercée par les propos du troisième "je" (Lucien) sur le second (Georges), qui est comme "possédé" par la personnalité de son ami, et par le récit du deuxième narrateur sur le premier, qui le lit. Il en découle enfin l'impossibilité de suivre la chronologie des événements rapportés, et, par conséquent, d'imposer un ordre pré-établi dans les visions successives du monde qui nous sont proposées. La discontinuité et la contingence d'un récit éclaté reflètent la contingence d'un univers livré au chaos. Il en sera de même, à plus forte raison, dans *Les 21 jours d'un neurasthénique* (1901), collage d'une cinquantaine de contes parus dans la presse entre 1887 et 1901....

En dépit de la multiplicité des subjectivités ainsi confrontées, *Dans le ciel* témoigne, paradoxalement, d'une incontestable unité : d'emblée, on y reconnaît la patte d'Octave Mirbeau, de même que, selon lui, on reconnaît "d'un seul clin" des toiles de Monet, de Degas ou de Van Gogh, parce qu'"ils ont un génie propre qui ne peut être autre, et qui est le style, c'est-à-dire l'affirmation de la personnalité"<sup>21</sup>. Or la "personnalité" de Mirbeau se distingue de celle d'impressionnistes classiques et équilibrés, tels que Monet et Pissarro. Et il ne se contente pas de réfracter un "coin de nature à travers un tempérament", selon la célèbre formule de Zola à ses débuts, mais, à l'instar de Van Gogh et de Lucien, il projette hors de lui sa "personnalité", "anime" toutes choses "d'une vie étrange" et les gonfle "de la surprenante sève de son être"<sup>22</sup>. Les impressions que lui fournit le monde extérieur ne sont pas rendues telles quelles, après un simple filtrage ; il les triture et les transfigure, il leur donne une forme qui lui appartient en propre et qui fait ressortir le caractère latent des êtres et des choses. C'est ce que nombre de critiques, aussi incompréhensifs que Georges devant les toiles de Lucien, ont appelé, et appelleront sans doute longtemps encore, son "exagération". Accusation bien trop commode pour être honnête, et à laquelle il réplique par anticipation, par la bouche du peintre : "L'art, c'est une exagération... L'exagération, c'est une façon de sentir, de comprendre." De fait, seules les larves humaines, qui ne sentiront et ne comprendront jamais rien, ne risquent pas d'être jamais soupçonnées d'exagération... Ce plaidoyer *pro domo* constitue aussi une belle définition de l'expressionnisme, et permet de surcroît de donner une allure fantastique à l'évocation de réalités sordides que, sans cela, des critiques superficiels ou mal intentionnés eussent pu être tentés de classer sans vergogne dans la mouvance naturaliste pour laquelle Mirbeau n'a que mépris.

## UN ROMAN LAISSÉ EN CHANTIER

Malgré ces multiples originalités, Mirbeau n'a pas cru devoir recueillir son récit en volume. En gestionnaire avisé, soucieux de ne rien laisser perdre de sa production alimentaire hebdomadaire, il s'est contenté de réutiliser fragmentairement nombre de chapitres de son roman dans des contes et des nouvelles qu'il fournira, moyennant une grasse rémunération, au *Journal* du panamiste Eugène Letellier, où apparemment jamais personne ne s'est soucié de contester ces réemplois.

En l'absence de toute allusion, dans sa correspondance de l'époque, aux raisons qui lui ont fait renoncer à la publication en volume, en dépit de l'impatience du jeune et admiratif Marcel Schwob, nous en sommes réduits à des hypothèses : peut-être Mirbeau n'est-il pas encore vraiment prêt à assumer une rupture décisive avec le carcan des conventions romanesques ; peut-être, au moment où il s'engage corps et biens aux côtés des libertaires, juge-t-il son inspiration trop nihiliste pour soutenir le moral des hommes qui luttent pour leur émancipation ; peut-être encore l'ami Claude Monet, déjà échaudé par *L'Œuvre* de Zola, lui a-t-il fait discrètement remarquer que l'image peu gratifiante qu'il y donne de la peinture nouvelle n'était guère compatible avec ses combats pour promouvoir "les chercheurs de neuf". On ne saurait écarter *a priori* ces hypothèses. Cependant, il est plus plausible encore que Mirbeau, exigeant comme il l'était quand il signait sa copie, perpétuellement remise sur le métier, comme l'attestent ses manuscrits, n'a pas jugé digne de lui de publier en volume une œuvre écrite visiblement au fil de la plume, avec un visible dégoût, et sans

---

21 "Van Gogh", *L'Écho de Paris*, 31 mars 1891 (*Combats esthétiques*, t. I, p. 443).

22 *Ibidem*.

plan préalable, au rythme des feuilletons hebdomadaires auxquels notre forçat de la plume était condamné à son corps défendant, pour assurer sa pitance quotidienne, sans rien devoir aux *phynances* mal acquises de sa compagne.

Et pourtant *Dans le ciel* est un texte fascinant à plus d'un titre. Car, bien loin d'avoir affaire à un homme de lettres qui compose à froid une œuvre selon les procédés littéraires bien rodés d'un genre dûment circonscrit, ou à un esthète simplement en quête de "*sensations nouvelles et violentes*", c'est un homme qu'on rencontre et qu'on entend, avec son poids de souffrances vécues et d'angoisses communicatives, un homme que l'on plaint et que l'on aime, tout au long de cet étonnant récit-confession qui échappe aux classifications réductrices. C'est justement parce qu'il ne l'a pas retravaillée, parce qu'il l'a écrite d'un seul jet sans se soumettre à aucun canon esthétique préétabli, et sans se soucier le moins du monde d'un public misonéiste peu habitué à semblable désinvolture, que cette œuvre donne l'impression de n'être plus "*de l'art*", mais "*de la vie*", comme Mirbeau l'écrit des toiles de son ami Claude Monet. Ne convient-il pas alors d'admirer d'autant plus, dans ce récit marqué du sceau du désespoir, une vie intense qui "*grouille de splendeur*" ?

Pierre MICHEL  
Président de la Société Octave Mirbeau<sup>23</sup>

---

23 10 bis rue André Gautier, 49000 – ANGERS (Tél. : 02-41-66-84-64 ; courriel : michel.mirbeau@free.fr). La Société Octave Mirbeau publie chaque année des *Cahiers Octave Mirbeau* (9 numéros parus, d'un total de 3200 pages). L'adhésion, qui est de 31 € par an, donne droit à la livraison annuelle des *Cahiers Octave Mirbeau*.